

*Orbis Tertius*, 2008, XIII (14)

**Daniel Link, *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*  
Buenos Aires, Entropía, 2006, Colección “Ensayo”, 276 páginas.**

Aparecido en un momento de redefinición del campo literario argentino, *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes* de Daniel Link recopila una serie de textos (escritos originalmente para otras publicaciones) que indagan sobre diferentes momentos de la historia de la literatura argentina, desde la década de 1940 hasta la actualidad. Esos momentos se presentan bajo la forma de “cortes”. Pero esta obra no está regida por el mismo impulso que otros proyectos, como la *Breve historia de la literatura argentina*, de Martín Prieto, contemporánea a *Leyenda*; según el autor, lo que se propone aquí “es una arqueología, en la cual el pasado no funciona como causa sino como *retombée* (eco anticipado, causalidad acrónica), del presente” (p. 15). Para Link lo más importante es el presente, el “milenio”, es decir la literatura producida en los últimos años del siglo XX y en los primeros del siglo XXI: “parto del presente para entender de dónde nos viene [...] una determinada relación (una relación *actual*) entre literatura y cultura industrial, crítica y verdad, arte y política” (p. 16).

De ese presente respecto del cual el pasado se piensa como *retombée* Link traza un perfil en el cuarto y último corte del libro, “(1995-2010) Milenio”, que recopila un conjunto de intervenciones aparecidas en medios periodísticos, sobre todo en *Radar*. La opción de cerrar el último corte en el año 2010 se debe a que aún estamos envueltos en ese presente y en las fuerzas que lo integran, y por lo tanto sería erróneo darlo por terminado. Quizá entonces, en el Segundo Centenario, los nombres que conformasen el nuevo *canon* de la literatura argentina estarían ya decididos. Entre los nombres que motivan los textos de este corte, se encuentran Sábato, Saccomanno, Tomás Eloy Martínez, Andahazi, Saer, Piglia, Fogwill, Filloy, Libertella, Laiseca, María Moreno, Matilde Sánchez, Molloy, Aira, además de otros *nuevos*, como Alejandro López y Gabriela Bejerman. La tensión entre arte y cultura industrial que recorre todo el libro puede encontrarse sintetizada en una pregunta que se encuentra en “*Desde estas hermosas playas*”, la nota de *Radar* que glosa el encuentro de escritores sobre “literatura y globalización” llevado a cabo en Villa Gesell: “*la literatura (en tanto arte) tiene una lógica que le es propia, diferente de la lógica de la cultura industrial. ¿Qué hacer, pues, cuando lo que se verifica es el declinar del arte y la ascensión triunfante de la cultura?*” (p. 131). ¿Qué hacer, efectivamente? Si ya no podemos obviar que *todo* es cultura y nada o casi nada es arte, de lo que se trata es de “encontrar intersticios para seguir hablando” (p. 170), que es lo que según Saer ha hecho la literatura a lo largo del siglo XX. La solución no está precisamente en la literatura de Tomás Eloy Martínez, según se advierte en el texto dedicado a *El vuelo de la reina*, pero sí, por ejemplo, en una obra como la de Aira, a la que califica de “libre” e “incapturable”: “Nadie puede apostar *dónde será el próximo golpe* de César Aira. Su literatura queda, así, libre de todas las sociologías del campo intelectual y de las determinaciones objetivas del mercado. Libre [...], incapturable [...], la obra de Aira busca una relación *inmediata* con sus lectores” (p. 252).

En la “arqueología” propuesta en *Leyenda*, el corte “(1942-1953). Peronismo y misterio”, con el que comienza el libro, ofrece un primer acercamiento a la tensión mencionada. El problema de la literatura policial, que ya había sido estudiado por Link en *El juego de los cautos* vuelve aquí, articulado en relación de conjunción, con el período del peronismo. Es que la literatura policial, al ser una reflexión abstracta sobre el crimen, lo instituye como una esfera “autónoma” y “apolítica” (p. 22), que ante el advenimiento del peronismo, habría servido a los intelectuales argentinos del período para “hablar indirectamente (la mayoría de las veces, *demasiado indirectamente*) de aquello que se había convertido en hechos en bruto a ser interpretados (la paranoia del sentido, la semiosis infinita)” (p. 37). Es en esa época, entonces, cuando un género de la cultura de masas, la literatura policial, se articula con las preocupaciones de la literatura “culta”. Pero la literatura policial como cosa de los “escritores cultos”, y con ella su tendencia apolítica, se deshace en algún momento: no se puede crear una figura de detective verosímil en Argentina (en el sentido en que eran verosímiles los detectives del policial norteamericano) porque ello choca contra nuestra “nuestra vocación realista” (p. 38). Así, en el momento mismo en que comienza a producirse una versión de la literatura policial *verdaderamente* argentina, el género, y con él, su apoliticidad, chocan contra la vocación realista que habría caracterizado a nuestra literatura desde sus comienzos, y es abandonado, perdiéndose a la vez el interés de sus lectores. Dirá Rodolfo Walsh: “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política” (p. 48). El texto que marca la clausura del policial en Argentina sería, entonces, “El general hace un lindo cadáver” (1956), de Enrique Anderson Imbert, que cuenta un magnicidio: ya no existe el policial como reflexión abstracta sobre el crimen.

Es, también, una relación de conjunción la que articula el título del segundo corte, “(1955-1966). Crítica y política”. Efectivamente, es en este período cuando la crítica literaria argentina, dominada hasta ese momento por el paradigma fuerte de la estilística, adquiere con el proyecto de *Contorno* (cuyo primer número es de noviembre de 1953) un nuevo sesgo. Ya que, mientras en el paradigma anterior lo que se privilegiaba como objeto de estudio era el texto como “creación estético-poética”, de lo que se trata ahora es de estudiar el texto como “documento” (p. 70). La crítica es ahora una práctica de intervención política. Así, según Jitrik, “la función de la crítica consistiría [...] en restituir explícitamente la unidad que existe entre la literatura y la realidad [...] incorporando (o desechando) la obra al flujo de los elementos que componen una cultura” (p. 78).

Esa preocupación por la estética y a la vez por la política, es característica de los años sesenta y también, de los setenta, según lo explicita Link en el tercer corte “(1968-1983). Crisis de la literatura”. La década del setenta (una “década larga”) comienza en 1968, año en que se publica el cuento de Viñas “Sábado de gloria en la capital (socialista) de América Latina” (al que Link califica como “aleph pop”), el prólogo de Masotta a *Conciencia y estructura*, y también *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig y *Extracción de la piedra de la locura* de Alejandra Pizarnik. El final de esta década se sitúa en 1983, año en que se publica *Los pichiciegos* de Fogwill. En 1968 se terminan los sesenta “festivos”, según Masotta. Si bien las preocupaciones (correlativas) por la política y la estética no son exclusivas de este período (tal como se apreciaba en el corte anterior), es en los setenta cuando “fuerzas antiestéticas” entran en la esfera del arte. Según el autor, este movimiento de irrupción de fuerzas antiestéticas en el arte había comenzado con la publicación, en 1957, de *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, o sea cuando se llegaba a la certeza de que en Argentina era “imposible hacer literatura policial desvinculada de la política”, tal como se citaba en el primer corte del libro.

El concepto que entra en juego ahora es el de *violencia*. La violencia política diluye la frontera entre la cultura industrial y la esfera supuestamente autónoma del arte. La pregunta que se les plantea a los escritores es: ¿cómo volver políticos los géneros de la literatura? La respuesta está en la utilización de los géneros de la cultura de masas para “horadar” (p. 114) el discurso dominante, para desestabilizarlo. Así, además del nombre de Walsh, se suman en los setenta nombres como el de Puig, que utilizan los géneros de la cultura de masas en forma crítica. Pero esto no deja de ser, señala Link, “una irrupción violenta [...] de la lógica de la cultura industrial en la lógica de la literatura” (p. 114).

Link reconoce, así, los rasgos y límites de cada período, para mostrarnos cómo cada uno participa (o podría haber participado) en la conformación de fuerzas que atraviesan el “Milenio”, ese momento en que, según decía Saer en la entrevista citada, “ya no hay distancia entre la cultura industrial y la alta cultura”.

**Ignacio Lucia**